

Toma de conciencia y experiencia estética

Alessandro Bertinetto
(Universidad de Údine)

1. El libro de Georg W. Bertram *Kunst: Eine philosophische Einführung* (Stuttgart, Reclam, 2005) es, como dice el título, una introducción filosófica al arte. A partir de la pregunta que obsesiona gran parte de la estética contemporánea, *¿Qué es el arte?*, el autor ofrece una explicación filosófica del arte a través de la comprensión de la experiencia que tenemos de él. Las argumentaciones filosóficas de Bertram se apoyan sobre algunas teorías estéticas conocidas (en particular las de Kant, Hegel, Heidegger y Adorno; pero otros autores son también utilizados: entre otros Benjamin, Dewey, Goodman, Danto, Gadamer, Derrida). Sobre todo es central la idea, de corte hegeliano, de que se puede considerar algo como arte, si es capaz de hacernos tomar conciencia, *en maneras particulares*, de nosotros y del mundo.



El punto de partida del libro es común a muchas investigaciones filosóficas contemporáneas sobre el arte: el arte contemporáneo es problemático porque nos resulta difícil explicar cuáles son las razones del hecho de que algunas cosas sean arte y otras no, o bien por qué algunas

cosas en ciertas situaciones son arte y en otras no. Parece, pues, que los criterios estéticos (perceptivos) ya no sean suficientes y/o no sean necesarios para discernir el conjunto de las obras de arte del conjunto de las cosas y de los eventos no artísticos.

Sin duda, como señala el autor (citando Adorno), esta falta de inmediata comprensibilidad del arte es un rasgo del arte en tanto que tal. Mientras los objetos comunes del mundo son más o menos obvios, las obras de arte implicarían una experiencia de su falta de comprensibilidad. En esto consiste en general la cuestión del arte.

2. Respecto a otros intentos de solucionar filosóficamente la cuestión del arte (pienso por ejemplo en el libro de Nigel Warburton *The Art Question*), la peculiaridad del libro de Bertram es la de afrontar el problema del arte en los términos de la experiencia que tenemos de las obras o de los eventos artísticos. Así, podemos resumir su tesis de la siguiente manera: *una obra de arte es tal, si hacemos cierta experiencia con ella*. De este modo, la posición de Bertram es cercana a otros intentos de solucionar filosóficamente el problema del arte: en particular, a la idea de N. Goodman, según el cual un objeto o evento es arte, si desenvuelve *funciones* estéticas, es decir, si se convierte en parte integrante de cierta praxis, que llamamos estética. Según Bertram, el aspecto *anti-esencialista* de la concepción goodmaniana del arte descansa en el hecho de que no nos importan simplemente las propiedades de esta praxis, sino, más bien, el desarrollo histórico de la misma.

En este sentido, según Bertram, las consecuencias que las teorías procedimentales (y en particular la teoría institucional) extraen de la falta de criterios perceptivos para establecer si algo es o no una obra de arte no estarían justificadas. Y no estarían justificadas porque *las posiciones procedimentales siguen buscando criterios para determinar esencialmente qué es una obra de arte*: sólo que ahora, lo que se tendría que buscar, son criterios para definir, esencialmente, no lo que es un objeto o un evento artístico, sino lo que es una institución artística. De esta manera, sin embargo, *estas teorías siguen perdiendo de vista la interacción entre obras de arte y experiencia estética*, porque, según los proceduralistas, esta interacción no sirve para comprender la obra de arte; a la hora de entender algo como obra de arte, *lo que importa son las instituciones establecidas que determinan el status de una obra obra o de un evento como obra de arte*, no una supuesta experiencia, praxis o actitud estética: según los proceduralistas, estas nociones son obscuras y, lejos de proporcionar criterios para definir el arte o identificar algo en tanto que obra de arte – en este contexto no importa distinguir entre estas dos diferentes operaciones –, necesitan ellas mismas de una clarificación.



Sin embargo, el problema de la teoría institucionalista es que parece circular definir la obra de arte a través de la noción de institución *artística* o de mundo(s) del *arte*. No hace falta decir que se trata de un argumento conocido en contra de la teoría institucional. Además, por un lado, son posibles algunas contra-argumentaciones a esta crítica y, por otro, los mismos institucionalistas admiten la circularidad, al tiempo que niegan que suponga un problema insuperable. Sin embargo, es difícil quitarse la impresión de que los institucionalistas no hacen otra cosa que justificar la institución económica del mercado del arte.

3. Ahora bien, la quiebra de la teoría institucional, que Bertram parece asumir como evidente, nos haría comprender que también la postura de Goodman es insuficiente. Efectivamente, la pregunta "¿cuándo es arte?", con la cual Goodman quiere sustituir la pregunta esencialista "¿qué es el arte?" "presupone que de cualquier praxis se pueda decir desde el exterior si ella puede ser entendida como praxis estética". Sin embargo, el enfrentamiento o, si se prefiere, el diálogo con las obras de arte es una praxis que tiene que ver con nosotros (*uns angeht*): es una praxis de la cual participa quién la comprende como praxis estética. En otras palabras, es la obra de arte lo que provoca la actitud estética por parte de quién hace experiencia de ella, porque la obra de arte "dice algo a alguien". Según el autor,

"para interrogarse sobre el arte, es entonces particularmente adecuada la pregunta "¿Qué valor tiene el arte para mí, es decir, para nosotros?". Esta pregunta establece en primer lugar que una praxis estética es entendida suficientemente tan sólo cuando es pensada en conexión con la perspectiva de los receptores envueltos en esta praxis y, en segundo lugar, que, sin embargo, no es suficiente entender esta perspectiva como vehículo de una actitud estética. La perspectiva del receptor tiene que ser entendida como perspectiva interpelada. Los receptores hacen experiencia estética de un objeto o de un evento, y

el hacer experiencia de este objeto o de este evento constituye para ellos un valor. Por esta razón, la pregunta sobre el valor que el arte tiene para alguien es adecuada para esclarecer el concepto de arte”.

En resumidas cuentas, *no es posible definir de manera clasificatoria la obra de arte* porque la obra de arte no es del género de cosas que se pueda definir de esta manera; caben tan sólo comprensiones *valorativas* del arte: porque algo es arte si tiene cierto valor que se manifiesta cuando hacemos experiencias de obras de arte – experiencias que el autor comprende en términos de los conceptos kantianos de *desinterés* y *autofinalidad*.

Ahora bien, el valor del arte consistiría, según el autor – y en este punto se refiere explícitamente a Hegel – en el hecho de que, precisamente por su inutilizabilidad funcional, por el hecho de que dan lugar a una experiencia desinteresada y sin finalidades externas, las obras de arte ponen en marcha un proceso de toma de conciencia (*Selbstverständigung*); es decir, las obras de arte interpelan al receptor diciéndole algo sobre él mismo y sobre el mundo. El valor del arte consiste, pues, en el proceso de toma de conciencia que las obras ponen en marcha, porque las obras de arte son tales que quien hace experiencia de ellas se enfrenta a sí mismo, se vé puesto en juego de tal manera que reflexiona sobre sí mismo y su mundo (y esto, aunque se trate de arte abstracto o, en general, no representacional).

Además, debido al hecho de que el arte debe ser entendido como algo que pone en marcha procesos de toma de conciencia y de que, por supuesto, los procesos de toma de conciencia son procesos reflexivos, es decir, implican una autoreflexión sobre ellos mismos (sobre sus causas, métodos, finalidades y logros), el arte implica una reflexión sobre sí mismo. No sólo el arte conceptual conlleva *autoreflexividad*. El arte es autoreflexivo en tanto que tal, aunque, en la mayoría de los casos, de manera implícita. En el de las vanguardias y sobre todo en el arte conceptual esta autoreflexión se haría simplemente explícita, pero es un rasgo característico del arte como tal (que el arte contemporáneo sea reflexivo es la conocida tesis de A. Gehlen).

4. El valor del arte como proceso de toma de conciencia implica también una constitutiva puesta en cuestión de sí mismo. Efectivamente, un objeto o una experiencia producen tomas de conciencia sobre sí y sobre el mundo por parte de quién hace la experiencia. Existen maneras para explicar, en qué sentido pueden ser entendidos como procesos de toma de conciencia, como procesos en los cuales se llega a una autoconciencia. La toma de conciencia necesita siempre, pues, una confirmación de sus logros. Esto significa que la obra de arte, entendida como lo que pone en marcha procesos de toma de conciencia, conlleva una (por lo menos implícita) reflexión y puesta en cuestión de sí misma.

La experiencia estética de una obra de arte es tal, si problematiza su objeto. Esto no quiere decir que quién hace experiencia de una obra de arte siempre se pregunte o tenga que preguntarse si aquella obra tiene que ser cuestionada como obra de arte; pero en el caso de las obras de arte, la puesta en cuestión de su valor para nosotros (y de sus valor como obras de arte) es siempre *posible* (no sólo cuando no sabemos si algo es o no una obra de arte, sino también, por ejemplo, cuando hay que organizar las obras de arte en una historia o en una clasificación del arte o de las artes). Entonces, la idea de que las obras de arte sean tales, porque ponen en marcha procesos de toma de conciencia y de que precisamente en esto descansa su valor, está íntimamente conectada con la idea que las obras de arte sean cosas (o eventos) no obvias, no inmediatamente comprensibles, enigmáticas, por lo menos bajo algún aspecto. La razón de esto es muy sencilla: si las obras de arte fueran inmediatamente comprensibles, obvias, no podrían poner en marcha procesos de toma de conciencia, y, puesto que el valor del arte consiste precisamente en este poder de poner en marcha procesos de toma de conciencia, si fuerano obvias, no serían obras de arte.

Esto conlleva la historicidad del arte. Si el *status* de algo como obra de arte depende de su valor, en tanto que poder de comprensión, el carácter artístico de un objeto o de un evento no es eterno u ontológicamente atemporal; por el contrario, cambia con las transformaciones históricas y culturales de la experiencia. Lo que en una época tiene cierto valor como obra de arte – porque nos hace tomar conciencia de nosotros mismos y de nuestro mundo – ya no lo tendrá en otra época. Si una obra o un evento ya no nos dicen nada sobre nada, ya no son obras de arte. De esta manera, podrán llegar épocas en las que ya no habrá experiencias estéticas del arte como algo que tiene cierto valor reflexivo y comunicativo para nosotros: entonces ya no habrá arte. Efectivamente, puede pasar, y pasa realmente, que algo que en una determinada época es considerado obra de arte, no lo es más en otra época, y viceversa.

Esta argumentación podrá aparecer demasiado “idealista” o “psicologista”, en el sentido de que parece defender que algo existe porque existen el sujeto o los sujetos que hace experiencia de ello. Del hecho de que algo sea considerado como una obra de arte se extrae la conclusión que sea obra de arte y viceversa, del hecho que no sea considerado obra de arte, se extrae la conclusión de que no es tal. Esta argumentación no funcionaría si se entendiera la obra de arte como un “*ens*”, es decir, como cosa entre otras cosas. Hay montones de cosas que son, sin que nadie se percate de su ser y estar. Sin embargo, la idea de Bertram acerca del arte es que las obras de arte no son cosas, sino valores. O mejor dicho: son cosas y eventos que reciben la calificación de obras de arte por el valor que tienen (que de alguna manera “incorporan”) en virtud de su poder de poner en marcha procesos

experienciales de toma de conciencia. Así, es obvio que si no se tiene cierta experiencia de y con ellos, ciertas cosas o ciertos eventos dejan de ser artísticos.

5. El arte, pues, como proceso de toma de conciencia, es afín a otros procesos de toma de conciencia, como por ej. la escritura de un diario o la psicoterapia. Sin embargo, parece evidente que el arte es algo distinto de un diario o de la psicoterapia. Por supuesto, hay diarios que podemos considerar como obras de arte, pero sería cuando menos una exageración afirmar que cualquier diario es una obra de arte solo porque sea un proceso de toma de conciencia. De la misma manera, el arte puede ser un instrumento utilizado en las prácticas de psicoterapia –por ejemplo en las prácticas de arte-terapia, o de musico-terapia. Sin embargo, el arte es una cosa, la terapia, otra. Lo que parece defender Bertram es entonces que el arte es un proceso de toma de conciencia que, sin embargo, tiene características específicas. Fundamentalmente, gran parte del libro consiste en la explicación de los caracteres propios y peculiares del arte frente a otras prácticas de toma de conciencia.

La idea central parece ser que cualquier medio puede convertirse en material artístico y que cualquier procedimiento puede ser utilizado para la creación artística. Coherentemente con la idea de que el arte no se puede definir esencialmente, Bertram defiende que no hay un principio bajo el que colocar el arte; porque el arte consiste en una conexión de diferentes medios y procedimientos que el autor llama "*campo tensional de las artes*" (*Spannungsfeld der Künste*). Se trata de un campo móvil, no fijado, que se transforma en la historia, y en el que se constituyen, se modifican, se combinan y, al final, desaparecen, las distintas formas de medios materiales y conceptuales, los distintos procedimientos, así como las distintas maneras de entender los fenómenos artísticos. El arte es, entonces, algo como la "*estructura relacional de las artes*", de los distintos materiales, de los distintos procedimientos. Y se distinguiría de otros procesos de toma de conciencia gracias a –como Bertram explica utilizando a Kant, Hegel, Adorno y Heidegger–, la peculiaridad de 1. *confirmar*, 2. *potenciar* y 3. *desestabilizar (poner en cuestión) nuestra experiencia de nosotros mismos y del mundo*. La experiencia de las obras de arte es una experiencia que confirma, potencia y pone en cuestión nuestra comprensión del mundo (arte como representación o signo) y de nosotros mismos (arte como expresión o experiencia en sentido estricto). Escribe Bertram: "El valor del arte es la toma de conciencia llena de tensiones que se produce en las experiencias estéticas y que pone en cuestión, confirma y transforma" nuestras cogniciones y nuestras creencias sobre nosotros y el mundo.

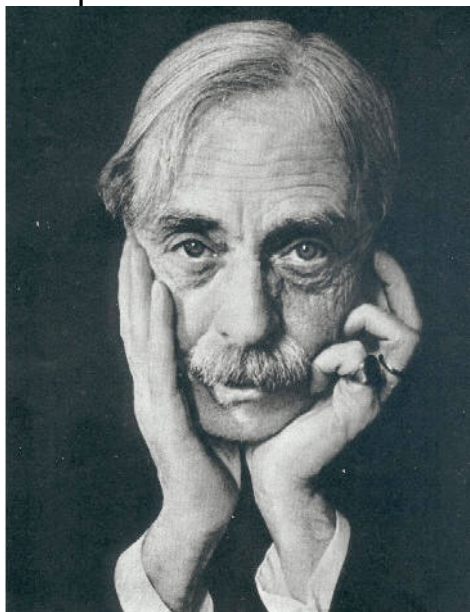
6. Admitiendo que con esta descripción se hayan encontrados los caracteres necesarios para que algo sea arte, nos podemos sin embargo

preguntar: ¿ésto es suficiente para distinguir el arte de otras prácticas de toma de conciencia? Creo que podemos contestar, sin mucho esfuerzo, que no. Efectivamente, decir que el proceso de toma de conciencia en el arte conlleva momentos de confirmación, intensificación y puesta en cuestión de nuestras cogniciones y creencias no parece ser suficiente para comprender la especificidad de la experiencia del arte frente a otras prácticas de toma de conciencia como la escritura o la lectura de un diario, la psicoterapia o la reflexión filosófica. Simplemente porque no parece ser específico de la experiencia artística el hecho de subvertir, intensificar o confirmar nuestras creencias y cogniciones sobre nosotros mismos o sobre el mundo: también las otras prácticas de toma de conciencia implican tensiones, inconclusividad, y momentos de confirmación, intensificación y puesta en cuestión de nuestras creencias y cogniciones sobre nosotros mismos y el mundo, y precisamente en esto descansa su valor: de otra manera, no serían procesos de toma de conciencia o producirían tomas de conciencia muy pobres.

Lo que parece específico de la experiencia artística sería, pues, si bien entiendo lo que quiere decir Bertram, el hecho de que las tensiones del proceso de toma de conciencia puesto en marcha por el arte dependen (por lo menos en gran medida) del *papel que los aspectos materiales* – los aspectos que tienen que ver con el significante en oposición al significado, con la sensibilidad en oposición a los contenidos “espirituales” – *desenvuelven en la experiencia artística*. Es decir, como proceso de toma de conciencia, *el arte se distingue de otros procesos de toma de conciencia por su carácter estético*. Así la especificidad de la toma de conciencia que se realiza en la experiencia artística tiene que depender precisamente de este factor, el *factor estético*.

Bajo este aspecto, lo que según Bertram distingue la toma de conciencia producida por el arte de otras formas de toma de conciencia es, por un lado, la resistencia que los materiales y en general los aspectos sensibles del trabajo artístico oponen a la comprensión, a las formas de entender los fenómenos artísticos y, por el otro, el hecho de que las obras de arte ponen de manifiesto, de manera reflexiva, su lado material/sensible, su lado estético, en el sentido etimológico de la palabra. La experiencia estética, como experiencia de comprensión, está conectada a la manifestación de los aspectos sensibles y materiales de la comprensión, porque en el arte la comprensión no utiliza el material como simple medio de comunicación, que puede desaparecer una vez que haya desenvuelto su función de medio comunicativo; por el contrario, la comprensión artística requiere que los materiales sean comprensibles como tales, es decir, en su materialidad: la materialidad no es un medio, simplemente accesorio, de un mensaje o de un significado espiritual, sino un elemento imprescindible del significado mismo, que contribuye de manera insustituible a la construcción del significado.

Consecuencia de este carácter de falta de transparencia del material, debida a su importancia en la construcción del significado que la obra comunica (expresa, representa, evoca, manifiesta), es que la propiedad específica de las obras de arte es la de desarrollar y exhibir un lenguaje propio, en varios grados; desde un grado mínimo (en el cual la función del material es completamente comprensible), hasta un grado máximo (en el cual el material y el lenguaje de las obras se convierten en obstáculo insuperable para la comprensión). En este sentido, lo estético sería, etimológicamente, lo que se refiere a la dimensión sensorial y material de la experiencia. Y la respuesta valorativa que Betram ofrece del arte podría consecuentemente ser formulada de la siguiente manera: *algo es arte si pone en marcha procesos de toma de conciencia en los cuales los aspectos materiales y sensibles tienen relevancia especial, porque emergen reflexivamente no como simples vehículos de comprensión de significados (substituibles por otros vehículos de los mismos significados), sino más bien como peculiares e insustituibles productores de peculiares significados*, y de esta manera pueden o bien impulsar a la comprensión o bien, en ciertos casos, obstaculizarla por completo.



La comprensión de la obra de arte se sitúa, de esta manera, en el medio de la tensión entre los aspectos materiales y los aspectos cognitivos de las obras de arte, "oscila" – para citar a Valéry – "entre sonido y sentido": y por esta razón es una comprensión problemática, que se distingue de otras formas de comprensión porque no termina y es siempre sujeta a revisión. No sólo en el sentido que puede ser substituída por comprensiones diferentes, sino en el sentido de que por principio puede quebrar precisamente como comprensión y, si logra afirmarse como comprensión, es una comprensión frágil, no garantizada por reglas externas. "El arte – escribe Bertram – es un proceso de comprensión que suscita cogniciones desde los límites de la comprensión

y desde sus aspectos sensible-materiales”.

7. Fundamentalmente, el libro de Bertram termina con esta conclusión: Estamos frente a una obra de arte cuando un evento o un objeto suscita en nosotros procesos de toma de conciencia respecto a nosotros mismos y al mundo que 1. nos hacen confirmar y/o intensificar y/o poner en cuestión (destabilizar) nuestras creencias y cogniciones y 2. debido a las resistencias que los peculiares e insustituibles aspectos sensibles/materiales del objeto o del evento suponen para la comprensión, está siempre sujeto a parciales correcciones y/o a completas refutaciones y entonces corre el riesgo de quebrar precisamente como procesos de (auto)comprensión.

De esta manera, el arte o, mejor dicho, la experiencia que tenemos de él sería en realidad la “combinación” de dos experiencias: la experiencia de toma de conciencia y la experiencia estética. Sin la primera, la experiencia del arte se convertiría en una experiencia estética entre otras, porque no se podría diferenciar la experiencia del arte de otros fenómenos estéticos: entre otras cosas, no podríamos diferenciar la experiencia del arte de los contemporáneos fenómenos de (an)estetización y espectacularización típicos de un mundo convertido en gran obra de arte (para utilizar la conocida expresión nietzscheana), en un mundo que es sus imágenes, sus representaciones, sus apariencias: una experiencia que no despierta conciencia alguna, sino que, al revés, parece progresivamente apagarla.

Si, por el contrario, redujéramos la experiencia del arte a simple práctica de toma de conciencia, es decir, si la priváramos de los elementos estéticos, no sabríamos como diferenciar la experiencia del arte de otras prácticas mediante las cuales nos comprendemos y comprendemos nuestro mundo.

En resumidas cuentas, el arte es tal, si une y pone en tensión aspectos reflexivos de toma de conciencia y aspectos estéticos/sensibles/materiales. Creo que una de las ventajas de este intento de comprensión del arte es precisamente la idea de que, aunque se admita que vivimos en un mundo estetizado, sigue habiendo maneras teóricas y prácticas para distinguir la experiencia (an)estetizada de nuestra vida en el mundo de la experiencia estética del arte. El arte no es simple apariencia, sino *apariencia reflexionada*, apariencia que nos permite hacer experiencias de toma de conciencia de nosotros y del mundo.

8. Sin embargo, como conclusión de esta discusión del libro de Bertram, es posible avanzar – aunque de manera no sistemática– algunas consideraciones finales.

El libro es una introducción a la cuestión del arte que pretende ofrecer instrumentos para hacernos reflexionar y entender mejor lo que pasa en

nuestras relaciones con las obras de arte, utilizando elementos de diferentes filosofías y teorías del arte. Sin embargo, por un lado Bertram parece cargar al arte con el peso de responsabilidades demasiado grandes; por el otro, liquida de manera demasiado brusca algunas cuestiones problemáticas que el término “estética” conlleva.

a) Empecemos con el primer problema. Según mi experiencia, hay obras de arte contemporáneo que nos ofrecen la posibilidad de alcanzar una comprensión de nosotros y de nuestro mundo; sin embargo, estas obras no son muchas, y no son muchas las obras de arte que, si nos ofrecen la posibilidad de tomar conciencia de algo, lo hacen de manera satisfactoria o exhaustiva: si nos hacen comprender algo, lo hacen, excepto en raros casos, de manera limitada. Además, muchas obras contemporáneas de arte nos ofrecen la posibilidad de comprender algo, sólo si el artista nos lo explica: necesitan discursos y clarificaciones suplementarias que necesite un discurso clarificador, no implica que la obra sea de por sí fallida (por cierto, se puede defender que el discurso sobre la obra de arte es parte de la obra misma). Además: las obras que nos ofrecen maneras de tomar conciencia de nosotros y del mundo son obras que tienen, cuando menos, unos años, es decir, cuya comprensión es mediada por cierta distancia temporal. Es más difícil que una obra producida en circunstancias espacio-temporales muy cercanas a nosotros se nos manifieste de inmediato como ocasión para tomar conciencia de nosotros y de nuestro mundo (especialmente si no está acompañada por explicaciones de algún tipo).

No hace falta decir que, como en todas las cosas, también la comprensión del arte requiere entrenamiento, ejercicio, estudio, paciencia, trabajo y que, además, no se puede pretender que el arte nos ofrezca lo que no puede. Pero, a lo mejor, el punto es precisamente éste: fuerte es la impresión de que gran parte del arte de hoy nos ofrece posibilidades de tomar conciencia del mundo y de nosotros, que son relativamente pobres, limitadas, simplistas o “cursi”. No estamos reprochando al arte culpas de las que no es responsable. Muchas veces el arte no pretende hacernos tomar conciencia de nada o pretende ser simplemente ocasión de diversión (y, muchas veces, paradójicamente, precisamente ésto lo convierte en potente vehículo de cogniciones sobre nosotros y el mundo).

Sin embargo, ésto significa que Hegel podría haber tenido algo de razón (aunque él hablara de su época, que es muy distinta de la nuestra): en comparación con otras épocas, el arte, hoy, por sí mismo, parece ofrecer maneras que, en comparación con otras prácticas, son demasiado pobres o parciales para explicar la complejidad del mundo y de la psique humana. Esto no quiere decir que no haya casos de obras de arte.

Sin embargo, no es que hoy no haya obras que logren hacernos comprender aspectos del mundo y del ser humano actual y de sus

complejidad; en palabras de Bertram: existen obras contemporáneas que nos hacen tomar conciencia de nosotros y del mundo. Pero, 1. se trata de casos que parecen no comunes, es decir, bastante extraordinarios; 2. para cumplir esta tarea, algunas formas de arte (por ejemplo, cierto cine, cierto *videoarte*) parecen más adecuadas que otras; 3. la posibilidad que se halla en las obras de arte de hacernos comprender algo es distinta de las posibilidades ofrecidas por otros medios no artísticos: no simplemente en el sentido, discutido por Bertram, de que en el arte los medios, los procedimientos y los materiales sensibles juegan un papel particular, sino también por los tipos y las formas de toma de conciencia que el arte puede proporcionarnos; frente a otros procesos de toma de conciencia más discursivos, el arte parece proporcionarnos tomas de conciencia que se caracterizan porque en primer plano están aspectos más bien emotivos que cognitivos. Para comprender la especificidad del arte, debemos entonces prestar atención a estos elementos de distinción entre diferentes procesos de toma de conciencia, no a la idea de toma de conciencia como tal. Con esta observación, no se quiere restar importancia al tipo de toma de conciencia que puede proporcionar la experiencia del arte, sino subrayar la especificidad de los procesos de comunicación de significado en las artes.

Así, podría suceder que para distinguir valorativamente lo que es arte de lo que no lo es el criterio de "toma de conciencia" sea o bien demasiado estricto e insuficiente -y que, por esta razón, requiera algunas integraciones-, o bien que se trate de un criterio no necesario y superfluo -y entonces que tenga que ser abandonado.

En todo caso, si el criterio para comprender algo valorativamente como arte es la idea de la toma de conciencia, debido al hecho de que -en muchos casos- parecen existir medios mejores para tomar conciencia de las cosas, entonces la impresión es que se esté cumpliendo ahora lo que Bertram considera como una posibilidad para el futuro: que la praxis que llamamos "arte" esté dejando de funcionar, porque ya no tiene para nosotros el valor que debería de tener. Otras praxis funcionarían mejor y estarían tomando el relevo.

b) En contra de esta hipótesis se podría argumentar que la solución al problema de la especificidad del arte frente a otras prácticas de toma de conciencia dependa, como he aludido, precisamente del adjetivo que diferencia las tomas de conciencia que deberían tener lugar en el arte de otros procesos de este tipo, es decir, del término "*estético*". Podría ser, pues, que para explicar el valor del arte no tengamos que centrarnos tanto en su poder de hacernos tomar conciencia de nosotros y del mundo -que en muchos casos parece ser demasiado limitado-, sino más bien en la idea de que en el caso del arte se trata de hacernos tomar *estéticamente* conciencia de nosotros y del mundo. Aún así, en el

término "estética" y en el uso que en relación al arte Bertram hace de expresiones como "experiencia estética", "comprensión estética" y "toma estética de conciencia" se esconden algunos problemas, que corren el riesgo de minar el fundamento del discurso de Bertram, es decir, su noción valorativa de la obra de arte.

Efectivamente, se puede notar una ambigüedad en la utilización por parte de Bertram del término y del concepto de "estética". Por un lado, parece, como se ha dicho, que él entienda lo "estético" según la etimología del término, es decir, como lo que tiene que ver con la sensibilidad y la percepción. La esfera de lo estético, en este sentido, no coincidiría con la esfera de lo artístico, porque el arte comporta aspectos sensibles/materiales que captamos mediante la percepción, pero también aspectos que captamos mediante nuestras facultades intelectuales. Sobre todo hoy, los aspectos estéticos (en sentido etimológico) resultan insuficientes para determinar si algo es o no una obra de arte, porque, como sabemos, a veces no hay maneras para distinguir estéticamente un objeto que es obra de arte de un objeto que no lo es: algunas cosas y eventos son estéticamente interesantes, pero no son obras de arte (sino, por ejemplo, productos de artesanía, de diseño, fotografías de periódico, anuncios publicitarios) y no pretenden serlo, aunque tengan un alto grado de impacto emocional; otras no son para nada interesantes bajo el perfil estético y/o emocional y, sin embargo, son consideradas obras de arte y entonces, si son obras de arte, esto no depende de sus cualidades estéticas y/o emocionales.

En resumidas cuentas, éste es precisamente el problema del arte contemporáneo. Y, como se ha visto parcialmente, en el diagnóstico de este problema Bertram no dice nada que no pudiera suscribir también un institucionalista (o Danto). Sin embargo, precisamente para evitar los problemas de los institucionalistas -y en contra de su rechazo de la noción de actitud estética-, Bertram utiliza la noción de experiencia (o bien de praxis) *estética* para explicar la experiencia del arte: la noción de experiencia estética se convierte así en el concepto clave para comprender el arte en términos valorativos. De esta manera, el significado de "estética" en la expresión "experiencia estética", cambia: experiencia estética no es sólo una experiencia de los aspectos sensibles de las cosas, de sus propiedades exteriores, formales, sino un particular modo de hacer experiencia de las cosas, inclusive, por cierto, de sus aspectos sensibles. Experiencia estética es cierta experiencia del arte, una experiencia de toma de conciencia desinteresada y sin finalidades exteriores, que sin embargo tiene rasgos emocionales y es impulsada y a la vez obstaculizada por aspectos sensibles-materiales que aparecen como tales, aunque no se reduzca a la consideración de estos aspectos. Se trata entonces de una particular forma de experiencia, de una particular actitud con la cual consideramos las cosas de manera especial (desinteresada, con distancia); y que asumimos no sólo frente a objetos

o eventos artísticos, sino también, por ejemplo, a la naturaleza y en general al mundo.

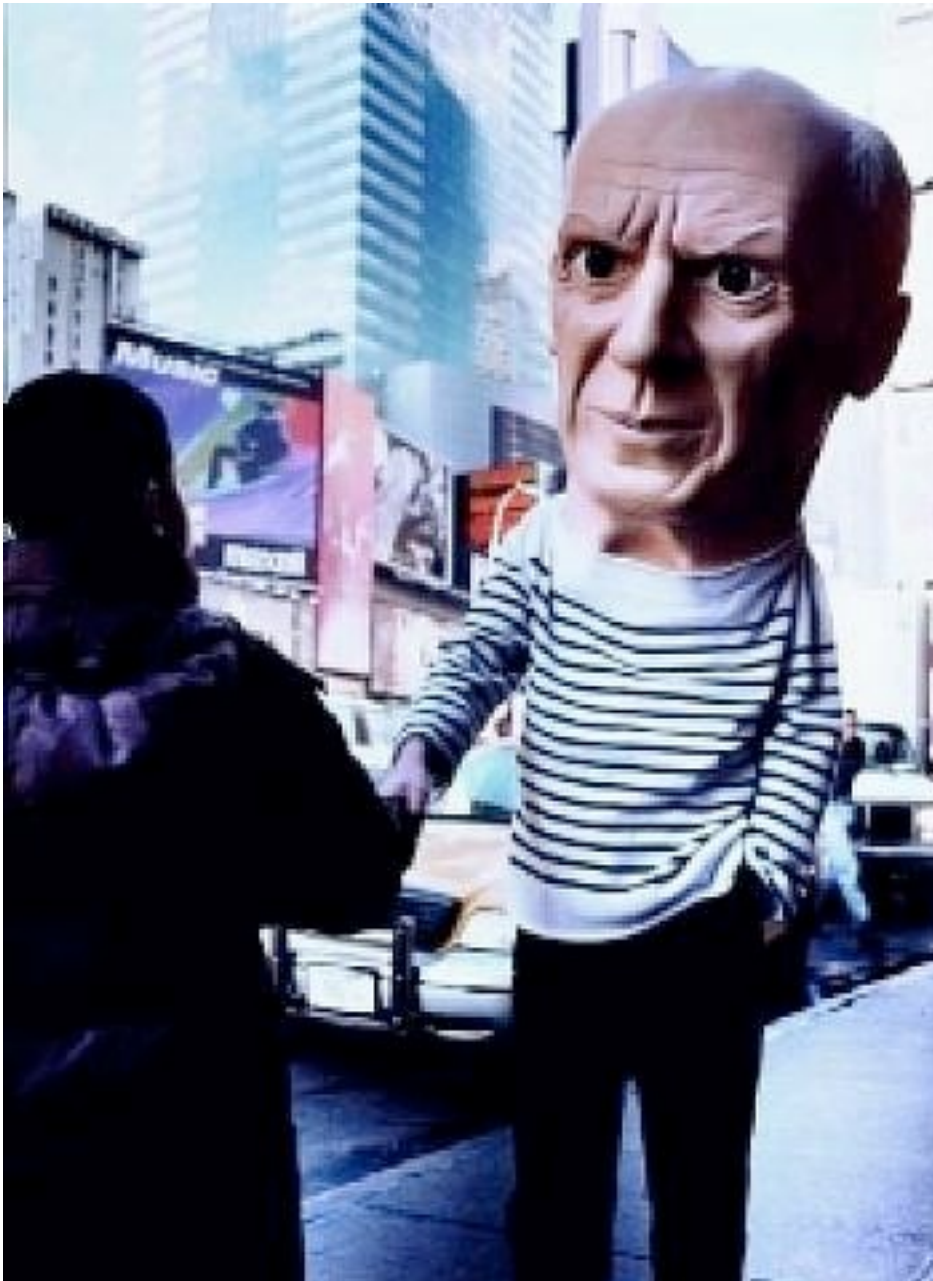
El problema sigue siendo que en este sentido hacemos experiencias estéticas en muchas situaciones que, diríamos, no tienen que ver con el arte. Y al revés: muchas cosas que nos ofrecen los museos, las exhibiciones, etc., por sí mismas no impulsan, ni a veces pretenden impulsar, experiencias estéticas: a veces son precisamente las instituciones museísticas las que estimulan y guían una percepción estética de lo que exhiben. Hay muchos casos en los que si bien podemos mirar estéticamente las obras exhibidas no es parte de ellas el producir praxis estética, como defiende Bertram. Al revés, estas obras o bien rechazan explícitamente la idea misma de experiencia estética (aunque de esta manera la presupongan) o parecen ser cosas y prácticas que ya no permiten un juicio estético, es decir, que sería inútil juzgar estéticamente. La experiencia estética, la actitud estética hacia estas obras no es algo puesto en marcha por las obras o los eventos artísticos, sino por su entorno ambiental y cultural, y por el conjunto en el cual las particulares obras de arte se sitúan. Sin embargo, si es verdad que en algunas ocasiones es el conjunto y el contorno lo que guía la percepción de los elementos particulares y, de esta manera, decreta el *status* de un objeto o de un evento como obra de arte, antes o después se entenderá que un conjunto de elementos que, de por sí, no tienen las características de obras de arte, no puede tener de por sí el poder de transformar sus elementos en obras de arte.

Visitando una bienal o una gran exposición comercial de arte contemporáneo (entendiendo por arte contemporáneo el arte que se hace *ahora*) es difícil eliminar la impresión de que muchos de los productos que se exhiben y que se venden como obras de arte no sean otra cosa que simulacros y/o juegos para adultos ricos. Obviamente, este es un juicio muy superficial: seguramente no todo lo que se exhibe o vende como obra de arte es simple juego de apariencias; sin embargo, también lo que tiene (o tendría) que tener el valor de obra de arte corre el riesgo de confundirse con los demás simulacros, de no aparecer como tal y adquiere por prestado el carácter de imagen superficial. Así, si estamos dentro de una exposición, es difícil ejercer la facultad del juicio estético separando lo que nos hunde en el general mar de las apariencias de lo que nos hace tomar conciencia de nosotros y de nuestro mundo. Es un problema que dificulta el juicio estético, hasta el punto que, a veces, enfrentándonos al arte contemporáneo no podemos tampoco tomar conciencia de que, en cierta medida, la barrera entre arte y simulacro ha caído.

Ahora bien, está claro que si consideramos el arte como un concepto valorativo y no clasificatorio, entonces podemos tranquilamente rechazar muchas de las cosas que llevan descriptivamente el nombre de arte. Y viceversa, podemos llamar arte a muchas de las cosas que

descriptivamente no llevan este nombre. Pero, entonces, hay que ser coherentes y para fundamentar una teoría valorativa de las obras de arte no es suficiente – como se limita a hacer Bertram – escoger ejemplos de obras de arte exhibidas en museos o universalmente ya reconocidas como obras de arte. Es verdad que esto puede ser un útil instrumento didáctico, porque al fin y al cabo una filosofía del arte debe explicar las obras de arte, no otras cosas; pero de esta manera se corre el riesgo de limitarse a reconocer lo ya conocido, disminuyendo el potencial explicativo de una teoría valorativa.

c) En suma, una teoría valorativa de la obra de arte, si tiene que servir para explicar nuestra experiencia, tendría que aclarar que hay varios usos y sentidos distintos del concepto de “estético”, así como usos y sentidos valorativos y descriptivos del concepto de “arte”. Y tendría que sacar a la luz el hecho de que hoy muchas experiencias estéticas, que nos hacen tomar conciencias de las cosas, surgen de fenómenos que no pretenden ser arte o que tradicionalmente no han sido considerados como tales: la artesanía, el diseño, la publicidad, etc. Una reflexión sobre estos y otros fenómenos (entre ellos, la espectacularización de la vida privada así como de la vida pública por los medios de comunicación y de manipulación) nos permite tomar conciencia de nosotros y del mundo de manera a veces mucho más interesante que a través de mucho arte contemporáneo.



Podría ser que las obras que se merecen de verdad el nombre de obras de arte, en el sentido que nos hacen tomar conciencia de las cosas, sean hoy (por ejemplo) aquellas que exhiben el problema que tiene el arte contemporáneo en un mundo de estetización extendida: obras de arte que exhiban la imagen en tanto que imagen, la apariencia como apariencia, haciéndonos reflexionar sobre la estetización misma del mundo. Sin embargo, este mismo arte cae víctima en muchas ocasiones de la estetización –así, retransmitido por medios y procedimientos estéticos estetizados, se confunde demasiado con las imágenes que quiere exhibir y denunciar (pienso, por ejemplo, en ciertas imágenes de Vanessa Beecroft o en algunas obras de Maurizio Cattelan) Y, de nuevo, pierde la capacidad de ofrecernos maneras de tomar conciencia de nosotros y del mundo.

En conclusión, para comprender valorativamente el arte, parece

equivocado separar (de manera clasificatoria) las artes de la artesanía y pasar por alto otros fenómenos típicos de nuestra época (el grafiti, por ejemplo) de cuya experiencia podríamos tomar conciencia de nosotros y de nuestro mundo de manera quizás más interesante que a través de muchos productos artísticos, de los cuales nos importa conocer tan sólo el precio.

© Disturbis. Todos los derechos reservados. 2008